

Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter
Band: 67 (1996)

Artikel: Porträt Jürg Frey
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918003>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Porträt Jürg Frey

von Thomas Meyer

Der Komponist Jürg Frey

Unbetitelt Klänge - verstreichende Zeit

*Wer nichts begehrt, nichts hat,
nichts weiss, nichts liebt,
nichts will.
Der hat, der weiss, begehrt und
liebt noch immer viel.*

*Angelus Silesius, Aus dem
«Cherubinischen Wandersmann»*

Titel sind wie Fluchtpunkte. Ausserhalb liegend ziehen sie alle Linien auf sich. Die Perspektive der Gedanken richtet sich auf sie, handle es sich nun um ein Gedicht, um ein Bild oder um ein Stück Musik. Claude Debussy wusste um die Macht solcher Titel und setzte sie in seinen «Préludes» an eine unbedeutende Stelle, jeweils an den Schluss des Stücks - und erst noch in Klammern.

Was bedeutet es also, wenn ein Komponist wie Jürg Frey sein Stück unbetitelt lässt, dieses «Unbetitelt» erst noch darübersetzt - und zu aller Deutlichkeit auch noch Klammern darum herum? Heisst das etwa, alles sei klar, es brauche weder Deutung noch Verdeutlichung, die Musik sei (be)deutungslos oder für jede Deutung offen? Wird so das Hören geöffnet? Hätte der Komponist über sein «(Unbetitelt) IV» für Bratsche und Klavier das Wort «Dialog» gesetzt, würden die Klänge der beiden Instrumente in einem ganz anderen Licht erscheinen - vielleicht als Kommunikation. Ist es das? Es könnte wohl sein. Wenn jemand das als Dialog hört, gut - aber es war nicht die Absicht des Komponisten (*Notenbeispiel 1*).

Eine Linie steigt auf, ruhig, aber nicht ganz gleichmässig, wie eine Tonleiter, die aber gleichsam an der Oktav vorbeigeht und auf der übermässigen Oktav schliesst, ohne dass man das als besonders falsch empfinden würde. So beginnt Jürg Freys «(Unbetitelt) IV». Ausgangspunkt ist eben die Linie auf dem Klavier, eins der einfachsten musikalischen Materialien, jedem Musikgrundschüler schon vertraut. Mancher Komponist heute klopft diese einfachen Materialien wieder auf ihren magischen Gehalt ab, holt altertümliche Bedeutung wieder hervor, verweist auf frühe einstimmige Musik. Aber hier sind wir weit entfernt von solcher Mystik. Die Bratsche antwortet (antwortet

[unbetitelt]

Längley

1. 72 - 76

VIOLA

KLAVIER

mp *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

pp *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

pp *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

sie?) mit drei weit aufsteigenden Tönen. Das wiederholt sich, im Klavier jeweils notengetreu gleich, in der Viola jeweils verändert, zunächst in einem Wechsel von je drei und zwei aufsteigenden Tönen, der sich aber bald auflöst. Ist es ein Dialog – in der der eine immer das gleiche sagt und der andere immer anderes hinzu setzt? Die Begriffe fehlen für die Analyse, sie drängen sich freilich auch nicht auf, es bedarf ihrer nicht. Die Musik ist nicht festgelegt. Man richtet sich als Hörer auf die Situation ein (*Notenbeispiel 2*).

Allmählich aber – diese Allmählichkeit will erfahren sein – ändern sich die Rollen. Das Klavier übernimmt selber die «Antwort», die Viola folgt nur zögerlich, die Klavierlinie entfällt, die Bratschenphrase dehnt sich aus, aber eigentlich sind wir noch im Grundmuster des Wechsels drin (*Notenbeispiel 3*).

Bis sich die Bratsche verselbständigt, das Klavier seine Tonleiter nur noch rasch als Akkord arpeggiert – die Töne sind die gleichen, ihre Wirkung aber ganz anders. Das Gefüge geht auseinander. Erinnerungen an den Beginn sind zwar noch da, aber sonst schwebt die Musik plötzlich in einem freien Raum, sie ist anderswohin gelangt, hat neue Möglichkeiten entwickelt und entdeckt, scheinbar von sich aus, ganz ohne das genialische Eingreifen eines Schöpfers, sie hat ein Stück Weges zurückgelegt und den Hörer mitgenommen.

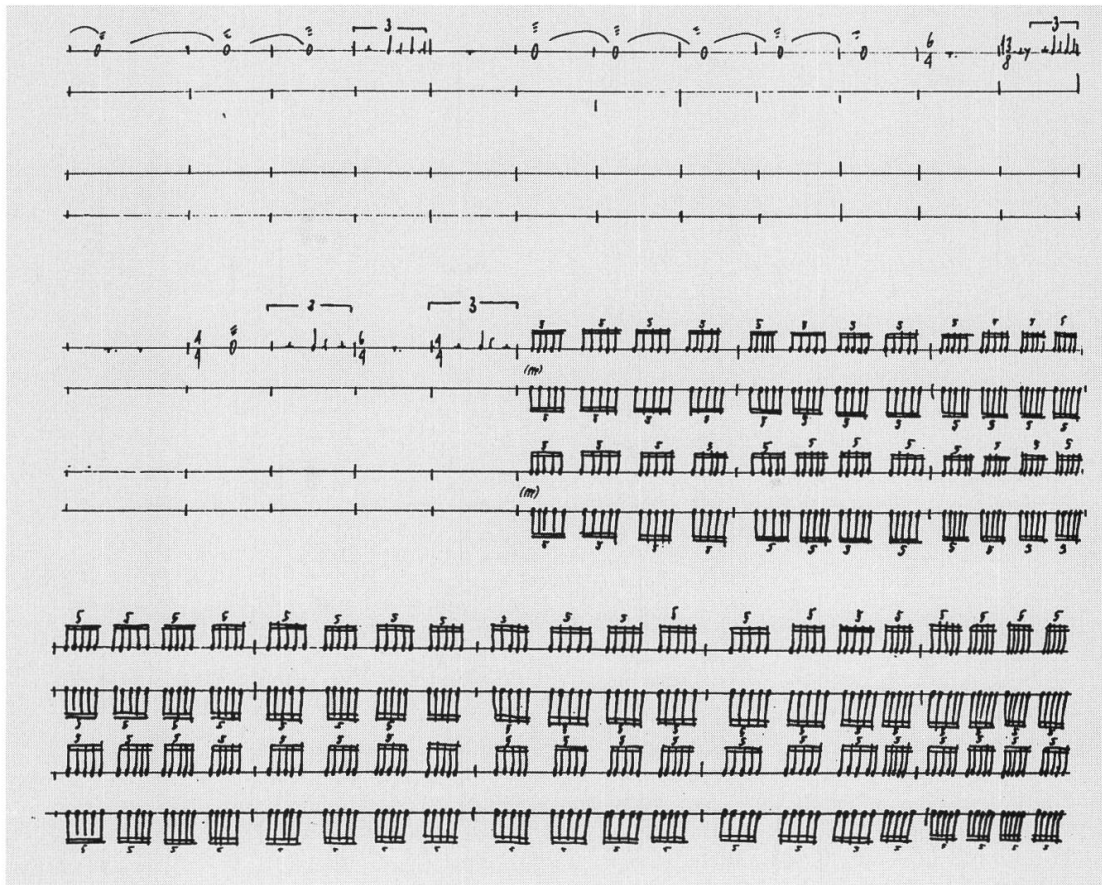
So entsteht ein Klangzeitbild. Ähnlich wie in den Bildern der amerikanischen Malerin Agnes Martin, die Jürg Frey so schätzt. Wo Striche oft bloss gleichmässig nebeneinandergesetzt werden – ohne perspektivischen Fluchtpunkt. Es gibt in dieser Musik keine Flucht aus der Zeit zu etwas Tieferem. Die Dinge liegen an der Oberfläche, sie nehmen einen jeden Augenblick in Anspruch, sie fordern, gerade weil sie so einfach scheinen, weil sie sich nicht gleich auf einen Fluchtpunkt hin fixieren lassen, Aufmerksamkeit: Sie machen sich nicht attraktiv.

Derlei lange Expositionen sind wichtig im Werk Jürg Freys, ja er scheint manchmal richtiggehend ausprobieren zu wollen, wieviel Dauer es verträgt, wieviel «es trägt». Gewiss ist das individuell verschieden: gewisse Hörer werden vielleicht früher «abhängen». Aber wer sich darauf einlässt, erfährt das Mass der Zeit.

Ein faszinierendes Beispiel dazu ist «wordless and silent» für vier grosse Trommeln (1995, der Titel nach Agnes Martin ist provisorisch): Über Minuten hinweg spielen die beiden Schlagzeuger nur leiseste Wirbel auf je einer Trommel. Ab und zu – die Abstände dazwischen betragen eine Minute und mehr – wechseln sie für einen kurzen Moment auf die andere und kehren wieder zurück. Nach etwa zehn Minuten erst endet dieses ruhige, ausbruchslose Wirbeln. Der erste Schlagzeuger setzt nach dieser «Exposition» den Weg alleine fort, im Wechsel zwischen Wirbeln und zarten Akzenten. Dann folgt eine blockhafte Passage nur aus Quintuolen, unverändert, zart bewegte Zeit, sie endet ebenso unvermittelt (*Notenbeispiel 4*).

Notenbeispiel 2: (Unbetitelt) IV:

Notenbeispiel 3:



Notenbeispiel 4: «Wordless and silent»

So geht dieses Stück weiter, es ist, als ob ein zarter Wind durch den Raum streicht. Man hört ihm zu. Wichtig ist aber darin das genaue Timing, das Gefühl, jetzt ist genug, jetzt muss ein Wechsel folgen. Dahinter steckt keine Vorplanung, keine Zahlenmystik, keine starre Form. Das Erspüren von Zeitproportionen (was bereits wieder zu statisch klingt), dieses Erspüren, wie die Musik in der Zeit verstreicht, ist zentral. Es geht gerade darum, hier Zeit zu verstehen (sie nicht zu bewältigen oder zu vertreiben), sich einzulassen darin.

«Es gelang Feldman, unabhängig von bestehenden Gestaltungsideen und konstruktiven Überlegungen, nur auf seine Konzentration und Intuition vertrauend, die Klänge in fast unmerklicher Weise auf seine "Zeitleinwand" zu setzen.» schrieb Jürg Frey einmal über den 1987 verstorbenen amerikanischen Komponisten Morton Feldman.

Feldman, John Cage, Christian Wolff, dazu die Berner Musiker wie Urs Peter Schneider oder Peter Streiff aus dem Kreis der «Neuen Horizonte Bern». Sie ergeben die kleine Tradition einer Moderne, zu der sich auch Frey gesellt. Schon in der Zeit am Aarauer Lehrerseminar interessierte er sich für diese Komponisten. Der Free Jazz und die Happening-Szene prägten ihn früh. Später ging er zu Urs Peter Schneider nach Bern, um Komposition zu studieren, was auch hiess, den Mut zum Eigenen zu entwickeln. Nicht vorge-

gebene Muster, nicht virtuosos Komponistenhandwerk, nicht Kniffe und Tricks prägen seine Musik, sondern das Bestreben, jedesmal wie von Null zu beginnen und Erfahrungen zu sammeln. «Fast noch mehr Zeit als zum Komponieren brauche ich, um das Komponierte zu verstehen.» Ist es nicht bezeichnend, dass das erste Stück seiner Werkliste, eben das «Stück» von 1975, aus einer Mappe mit losen Blättern besteht, die sich kombinieren lassen, die einander aber, je weiter man sich darauf einlässt, auch widersprechen? Das «Stück» muss so vielleicht gar nicht mehr stattfinden, vielleicht nur im Kopf des Lesenden, der es sich zusammendenkt.

Das Material dazu ist so roh, fast bedeutungsleer, wie eine einfache Linie oder bloss ein paar Töne – nicht viel halt. Das Komponierte zu verstehen, heisst bei Jürg Frey auch immer wieder, das unkomponierte Material zu verstehen, die Tonleiter, das Trommelwirbeln. Beides hat sich im Lauf der Geschichte mit Bedeutung angefüllt. Aus diesen Kontexten muss es Jürg Frey erst herauslösen, er muss es einfältiger machen, damit es sich wieder entfalten kann – ohne die Belastung einer langen Tradition, ohne dass Gefühl auch, mit den Tönen nur noch einer vorfixierten Rhetorik zu folgen und sich in einem geschlossenen Raum zu bewegen. Auch das geht nicht ohne Widersprüche ab, die mitverstanden sein wollen.

«Wir müssen uns also damit abfinden, dass jede Sache, sobald wir sie hören, ein Minimum an Gestaltung aufweist, ob wir das wollen oder nicht», schreibt Frey in seinem Aufsatz «Über rohes Material». Und: «Diese Gestaltung hat immer mit Inhalten zu tun, und ich sehe einen Teil meiner Arbeit darin, das Material von diesen Inhalten zu entlasten, das Material so weit zu neutralisieren, von inhaltlichem Ballast zu befreien, dass es in ein Stadium fallen kann, das ich für mich als roh bezeichne. Ich nenne es roh, weil es nicht bestimmt und geprägt ist von Bedeutungen, die es angenommen hat im Laufe der Zeit und durch die Verwendung, die es durch andere Komponisten erfahren hat.»

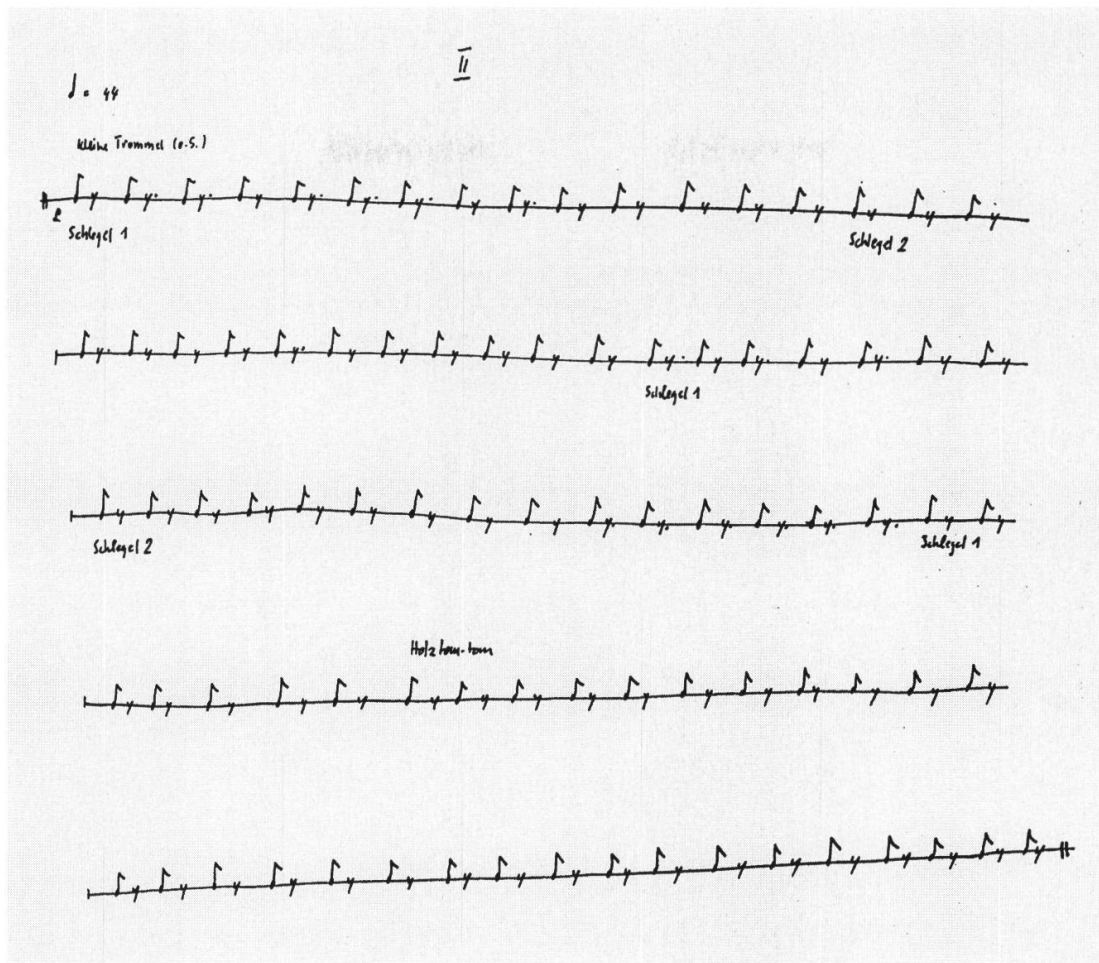
Er sucht gleichsam unbetitelt Material: «die Qualität, dass das Material so bleiben kann, wie es ist». Gerade die Melodik aber ist betitelt, sie suggeriert ständig etwas. Wie lässt sich das eliminieren? Geht es überhaupt? Ist nicht auch dies Vorgehen voller Widersprüche? Die Roheit eines Materials kann ja auch in seiner Verbrauchtheit bestehen: Etwas ist so alltäglich geworden, so abgewetzt, dass wir seine Qualitäten gar nicht mehr wahrnehmen. Diese treten erst wieder unter einem anderen Licht hervor – wie neu. So setzt Jürg Frey im Klavierstück «Sam Lazaro Bros» die alte tonale Akkordik in einen neuen Zusammenhang, er bringt sie wieder in Gang.



Notenbeispiel 5: «Sam Lazaro Bros»

Das ist eine Auseinandersetzung, die unwillkürlich mit dem eingangs zitierten Aphorismus aus dem «Cherubinischen Wandersmann» enden muss. Es geht dabei um Sorgfalt und Liebe, nicht um eine Verweigerung. Es sind ja auch diese Grunderfahrungen, die Jürg Frey in der Kunst der anderen interessieren, etwa auch in den Texten von Angelus Silesius, von Robert Walser, von Franz Kafka. Es sind nicht die gewaltigen und heroischen Kreationen, es ist ein Schaffen am Rande des Nichts. «Ich möchte Komposition möglichst vermeiden. Wenn es gelingt, das Material roh zu lassen, kann die Musik näher an die Stille heranrücken, die Musik nimmt die Qualität von Stille an.» Mit aller Behutsamkeit. Dass diese Musik dennoch eine ganz eigene Liebesswürdigkeit, einen Charme und auch eine leise Expressivität entwickelt, gehört zu den schönen Unumgänglichkeiten des Vorgehens. Und wohl wünscht sich Jürg Frey, er könnte aus diesen einfachen musikalischen Vorgängen noch jenen Rest von gemachter Empfindung und Sentimentalität tilgen, die jeweils noch dem Material – aus einer langen romantischen Tradition heraus – übergestülpt werden. Empfindung, «authentische» und damit eine sehr komplexe, mag aufs neue wieder aus der Musik, dem Material und der Bewegung, entstehen.

So gilt es, die sich entrollenden Melodien gleichsam noch flacher zu machen. Wieviel Veränderung braucht es, damit eine Bewegung erhalten bleibt, damit sie weitergeht, – nah an der Zeit, ohne dass man den Eindruck hat, hier komponiere jemand. Zeit ist hier nicht dafür da, dass sich Musik darauf abstützt oder sie benutzt. Zeit ist da, passiert, wird zur Fläche. (Dazu Notenbeispiel 6, aus St. Dizier-l'Évêque, Lagrange, Chaux, Felon). Was kann man zulassen, dass dieser Strang nicht abreisst und zumindest subkutan weiterführt?



Notenbeispiel 6

Überraschungen müssen dabei nicht ausbleiben, vorhersehbar ist eben wenig. Die Methode ist, nicht systematisch vorzugehen, sondern gleichsam die Klänge in Händen zu spüren. Das kann äusserlich oder auf einer Teilebene ganz gleichmässig aussehen. Es gibt aber immer wieder die kleinen Unregelmässigkeiten: in «Sam Lazaro Bros» plötzlich gegen Schluss eine kurze Achtelbewegung, einer Floskel ähnlich. Und manchmal entwickeln sich die Stücke ganz woanders hin, etwas in der «Unbetitelt»-Reihe oder in der Walser-Vertonung «Lachen und Lächeln», die als Ensemblelied mit Sopran beginnt und in Klavierstücken endet. Die Unsystematik muss aber nicht zum System werden. Das Vorgehen enthält Umwege, Digressionen, wie die Romane von Lawrence Sterne, Ablenkungen. Die Strategie ist die, sich darauf einzulassen.



*Konzert vom 12. März 1995
im Didaktikum Blumenhalde
Aarau.*

Das sind vielleicht Wege ins Abseits, oder besser: im Abseits, wenig beachtet. Aber sie haben einen Einklang mit dem alltäglichen Leben, mit dem Kochen, dem Kindererziehen, dem Unterrichten, dem Aufräumen, dem Schlafen. So bedeutungslos es sich beim ersten Augenschein geben mag, so wertvoll ist es doch in sich. Und wie im Alltag werden die Handlungen auch immer wieder in eine Richtung gelenkt, in die man noch gar nicht gedacht hat.

Zu diesem Alltag gehört das Musizieren. Im Klarinettenspiel, im Zusammensein mit anderen Musikern entkommt Jürg Frey auch der halt immer etwas einsamen Tätigkeit des Komponierens. Und er erhält die Möglichkeit, herauszufinden, was in seiner eigenen Musik passiert. Er betreibt als ausführender Musiker eine Art lebendige Analyse. Das prägt ihn auch als Organisator von Konzerten. Er widmet sich dem, was er liebt, was ihn interessiert, und versucht, seine Eindrücke gleichsam durch die Interpretation zu verifizieren.

«Abseits der gängigen Pfade – damit meinen wir nicht irgendwelche krude Ausgrabungen, sondern wache Sinne für musikalische Notwendigkeiten»,

schrieb Jürg Frey kürzlich in einem Begleitbrief zum 15. Saisonprogramm der «Moments musicaux». Tatsächlich hat diese Aarauer Konzertreihe, die Jean-Jacques Dünki einst in Unterentfelden gründete und die Jürg Frey ausbaute und bis heute weiterführt, in all den Jahren wesentliche Impulse auf lokaler Ebene gesetzt und zudem rare Musik vorgestellt – lange bevor sie sich international durchsetzte. Erinnert sei ans Werk Morton Feldmans oder an die St. Peterburger Komponistin Galina Ustwolskaja. Heuer ist zum Beispiel ein Porträt dem in Berlin lehrenden Walter Zimmermann gewidmet. Es gab aber auch etliche Uraufführungen im Rahmen dieser Konzertreihe.

Eine ähnliche Position vertrat Jürg Frey in der Organisationsgruppe der «Fabrikkomposition» in der Roten Fabrik Zürich. Und auf andere Weise hat er sich auch immer wieder in Lenzburg eingesetzt, auf dem Schloss und in der Stadt bei den «Musikalischen Begegnungen», die er mit Jean-Jacques Dünki über zehn Jahre leitete und von denen immer wieder im Rahmen von Interpretationskursen wichtige Anregungen ausgingen. Sei's mit Musik der Wiener Schule, der Italiener oder zuletzt mit Werken von Bernd Alois Zimmermann. Damit ist Jürg Frey auch immer wieder in die Stadt zurückgekehrt, in der er aufwuchs und die Schulen besuchte.



Jürg Frey, Theater Tuchlaube, März 1995

Biographisches:

Jürg Frey, geboren am 15. Mai 1953, verbrachte seine Jugendzeit in Lenzburg. Nach kurzer Tätigkeit im Schuldienst studierte er in Zürich bei Hansjürg Leuthold Klarinette und zur gleichen Zeit in Bern Komposition bei Urs Peter Schneider. Später folgte eine Ausbildung zum Lehrer der F.M. Alexandertechnik. 1980–83 arbeitete er in Genf beim Klarinettenisten Thomas Friedli bis zum Examen de virtuosité weiter. Mit dem Pianisten Jean-Jacques Düнки gründete er die «Musikalischen Begegnungen Lenzburg», die er bis zum vergangenen Sommer mitorganisierte. Seit über zehn Jahren betreut er die Moments musicaux in Aarau. Daneben lehrt er Klarinette an der Höheren Pädagogischen Lehranstalt in Zofingen. Er lebt mit der Organistin und Cembalistin Elisabeth Frey-Bächli und ihren gemeinsamen Kindern Samuel, Julia und Simon in Aarau.

Texte:

Untitled. Morton Feldman und die New Yorker Maler. Programmheft zu einem Konzert mit Werken Feldmans, Zürich 1990.

Über rohes Material, in: Seiten, Baden, Dezember 1994.

Werkverzeichnis (Auswahl):

Stück (1975) für eine beliebige Zahl von Ausführenden, auch szenisch

Solo (1976) für ein beliebiges Instrument

Quartett (1976) für vier beliebige Instrumente. Aufnahme bei Jecklin Disco 544/45

Lachen und Lächeln (1978) nach einem Gedicht von Robert Walser für Sopran, Klavier, Violine, Klarinette und Horn

Sachen (1979/80) für Flöte, zwei Klarinetten, 4-5 Trompeten, zwei Hörner, drei Violinen, Viola, zwei Celli, Sopran, Klavier und Schlagzeug. Text: Robert Walser

Ich weiss nicht, was ich bin (1981/87) für Sopran, Flöte, Klarinette, Klavier und Streichtrio. Text: Angelus Silesius

Sam Lazaro Bros (1984) für Klavier

Saat (1986) für Orgel

Orchester I (1986)

Orchester II (1987)

Streichquartett (1988)

Fünfundzwanzig Sächelchen für Gitarre (1989)

(Unbetitelt) I (1990) für Flöte, Bassklarinette, Trompete, Violine, Viola, Violoncello und Klavier

(Unbetitelt) IV (1990) für Viola und Klavier

No. 1 / No. 2 (1990/91) für zwei Violinen

Mit Schweigen wird's gesprochen (1993) für Bassklarinette. CD bei edition wandelweiser in Vorbereitung.

St. Dizier-l'Evêque, Lagrange, Chaux, Felon (1994) für Violine, Klavier und Schlagzeug

Wordless and silent (1995) für vier grosse Trommeln

Die Werke von Jürg Frey erscheinen im Verlag edition wandelweiser in Berlin.